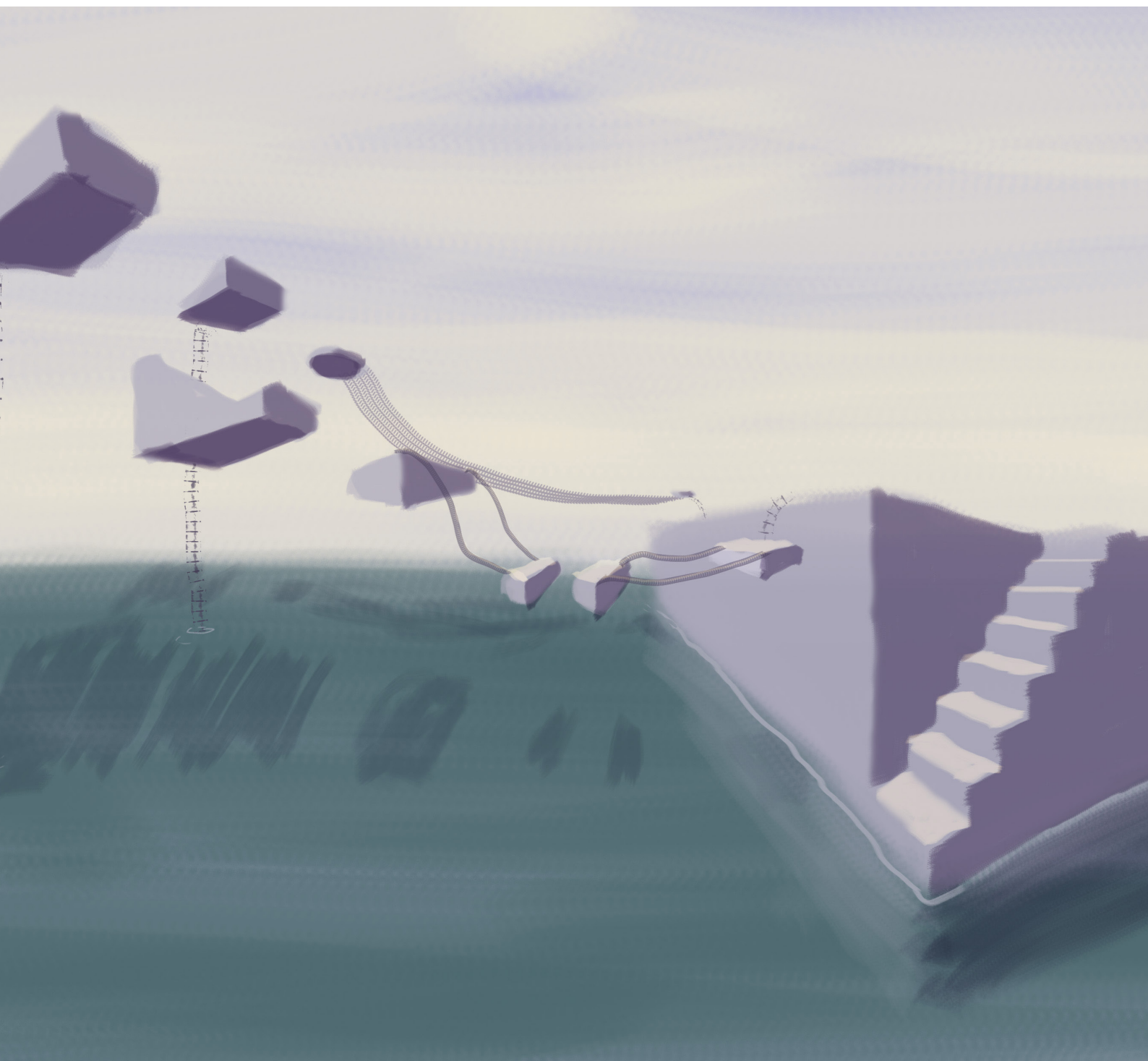


# TFG

## POR EL LADO ONÍRICO DEL SURREALISMO

Julia Fabra López | Grado en Bellas Artes | Universidad de Sevilla | 2018-19





## TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES – UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO: 2018/2019

TÍTULO: POR EL LADO ONÍRICO DEL SURREALISMO

AUTORA: JULIA FABRA LÓPEZ

TUTORA: MERCEDES ESPIAU EIZAGUIRRE

Vº. Bº. DE LA TUTORA:







## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
BLOQUE I – DESARROLLO TEÓRICO	13
SURREALISMO E INCONSCIENTE	14
- EL RECURSO DE LOS SUEÑOS	17
- USO DEL SIMBOLISMO PARA COMPRENDER	20
- FORMAS DE CREACIÓN	28
·LA CREACIÓN INTUITIVA	29
EL DEAMBULAR Y EL AZAR	30
CAOS	33
LO DUAL, LO SINIESTRO Y EL CAMBIO	36
·LA CREACIÓN LÚCIDA	40
EL OBJETO SURREALISTA	40
PAISAJES ONÍRICOS	44
BLOQUE II – DOSSIER	49
CONCLUSIÓN	54
BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA	56



# INTRODUCCIÓN

Este proyecto consta de una investigación realizada para comprender mis trabajos en un marco teórico y estético. Cabe destacar las diferentes técnicas empleadas y la variedad estilística debido a la experimentación, la evolución y maduración de las obras gracias a las diferentes asignaturas cursadas. Esta idea de las variaciones en el lenguaje artístico, tal y como la explica Juan Antonio Ramírez en *Picasso surrealista* (2002, p.33), se hace también presente en el artista malagueño: "Me importa mucho ahora insistir en la constatación de que Picasso no tuvo nunca un estilo único: manejó siempre, o casi siempre, varios lenguajes, de una manera simultánea. Se opuso, en ese sentido, a la idea de que a cada artista le corresponde *un* estilo."

Sin embargo, tras analizar todo el recorrido artístico realizado durante la carrera, es imposible no encontrar conexiones entre las obras, que finalmente tras un proceso de indagación, podríamos enmarcar la temática en la repercusión creativa de los sueños en el arte, salpicado de inconsciencia, caos y azar.

Hay un alto contenido metafórico en las obras realizadas. La elección de los elementos y motivos tienen su significado y simbolismo. Después de archivar, ilustrar y analizar los propios sueños, se encuentran patrones que se repiten, objetos que aparecen con mayor frecuencia, emociones más recurrentes, etc. Entre toda esta información se escogen, de manera un tanto intuitiva, los elementos más característicos para representar. Muchos de estos, son formas humanas, mayoritariamente protagonizadas por mí, como sujeto que vive la experiencia onírica.

El surrealismo es el movimiento clave que articula este trabajo, que, a través del inconsciente, del azar, del automatismo y de los sueños, da lugar a sus obras.

La idea de este proyecto es la de ser un potenciador del trabajo de autoconocimiento y ampliar ese fino conducto que nos une con nuestra parte más intuitiva y profunda, y no ser algo meramente contemplativo. Todo esto llevado a cabo mediante el uso del inconsciente y los sueños como apoyo creativo, dando lugar a así a obras de aspecto surrealista y onírico, lo que Dalí llamaba "la fotografía en colores y a mano de la irracionalidad concreta."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fragmento introducido por Dalí en los catálogos de las galerías Jacques Bonjean de París y Julien Levy de Nueva York en 1934.

También es destacable el acto de materializar ideas abstractas que obviamente parten de la realidad circundante, "La mente actúa sobre las cosas del mundo exterior y las remodela para responder a sus requerimientos ideales: Los dictados del deseo. De esta manera el objeto emerge como un elemento central en un proceso dialéctico de subjetivización, de negación de lo objetivo." (Solana, 2002, p.21)

Para llevar a cabo el proyecto he realizado un método especialmente inductivo, es decir, he partido de lo particular para llegar a lo general; he observado cada trabajo hecho, los he analizado y he concluido premisas generales.



Figura 1. Julia Fabra. *Baño inútil* (2017). Fotografía digital, 4208x2904 píxeles.

Figura 2. Julia Fabra. *Híbrido II* (2017). Acuarela y lápices sobre papel, 50x70cm







Por otro lado, también está latente el método deductivo, del que partiendo de las premisas generales, se elaboran conclusiones particulares (que tienden a estar en la propia premisa).



Figura 3. Julia Fabra. *La grieta* (2018). Grabado, 32x22 cm.

Elaboro un cuaderno de sueños, que por lo tanto tienen un contenido onírico, por lo que todo lo que extraigo de él pasa a tener cualidades evocadoras del sueño. *La Grieta* (fig.3) es producto de todos esos motivos sacados de los dibujos del cuaderno.

Se podría decir que el método inductivo ha sido usado más en relación con lo inconsciente mientras que el deductivo partía de la consciencia.

Una vez concluidos cuáles eran todos los temas candentes que poseían los trabajos, me he apoyado en bibliografía recomendada y en la encontrada explorando, para ponerlos en relación con la parte onírica del surrealismo.





# DESARROLLO

# SURREALISMO E INCONSCIENTE

"Tan bello como el encuentro casual entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección", frase detonante de Lautréamont en el canto VI de *Los cantos de Maldoror*, que rescatan los surrealistas para configurar rasgos de la identidad del surrealismo; asociaciones insólitas de objetos en un contexto inexplicable que provoca sensación de extrañeza.

El poeta André Breton, fue líder de este movimiento basado en el potencial creativo del inconsciente, en sustitución de la realidad sensible. En el Manifiesto de 1924 formula esa concepción de lo *bello* y lo *maravilloso* heredado de las palabras de Lautréamont, creando una definición de las imágenes surrealistas.

"Breton venía definiendo machaconamente el surrealismo como un automatismo psíquico que corresponde con bastante exactitud al estado de sueño, los relatos de los sueños y, en menor grado, la experiencia de un dormir bajo los efectos de la hipnosis." (Marchán Fiz, 2002, p.287)

Para adquirir el conocimiento de las técnicas que indagan el subconsciente, Breton tuvo que servirse de las obras de Freud, que aportaron un contexto y un vocabulario con el que desarrollar investigaciones en el campo de la creación de la escritura e imágenes automáticas. Fiona Bradley en su libro *Surrealismo* (1999) nos aclara esta conexión:

"Sus escritos en torno a los sueños y el desarrollo psicosexual del individuo sirvieron de base para la búsqueda surrealista de un arte conectado con el inconsciente. Freud consideró el sueño como un medio de estudiar las necesidades y deseos que conforman la vida interior de un individuo. Acuñó la noción de correspondencia entre la vida interior y el mundo exterior del lenguaje y de los objetos."(p.31)

Freud descubrió la forma en la que sus pacientes enmascaraban los significados relevantes de los relatos sobre sus sueños. Estas estrategias fueron profesadas por los surrealistas conscientemente para llegar al inconsciente y encontrar un equivalente plástico pictórico a la poesía automática, ya que este movimiento empezó como un proyecto esencialmente literario pero fue abarcando poco a poco las demás disciplinas artísticas. Esta amplitud, propició que se distinguieran en líneas generales dos caminos para abordar el arte surrealista:

-El método automático, que podía crear universos figurativos o abstractos propios de una manera espontánea, mediante la supresión del consciente y la lógica.

-Una forma más naturalista, a través de la transmutación de las imágenes oníricas, plasmando habitualmente de una forma figurativa y realista el mundo de los sueños.

Esta última fue la más plausible en el mundo de la pintura debido a las limitaciones técnicas que puede tener el método automático en la espontaneidad a la hora de la ejecución, aunque también se practicaba la pintura automática e incluso se combinaban ambos métodos. Estas imágenes oníricas tuvieron más repercusión en la segunda etapa del surrealismo, surgiendo también el Segundo Manifiesto Surrealista en 1930, por Breton, en el que difiere de las prácticas y de los ideales políticos de varios de sus coetáneos e incluso pertenecientes a la vanguardia.

“Los miembros del grupo surrealista se volvían más y más hacia el sueño como el lugar de la actividad mental que correspondía más estrechamente con lo maravilloso surrealista. Todo ello resultó finalmente en las *pinturas de sueños* o *pinturas oníricas*, como a veces son conocidas, las pinturas que se refieren o reduplican la condición de soñar.” (Bradley, 1999, p.32)



Figura 4. Dalí, *El espectro del sex-appeal*. (1934) Óleo sobre madera. 17,9x13,9 cm. (Disponible en: <https://www.salvador-dali.org/es/museos/teatro-museo-dali-de-figueres/coleccion/143/el-espectro-del-sex-appeal>)

Es también, esta segunda línea que aborda el surrealismo, la que nos interesa en este trabajo. Centrarnos en lo onírico, como la escena de este *encuentro casual* entre un tocadiscos y un torso femenino que convergen para formar un solo ente (Fig.5) Aquí vuelven a estar presentes algunas dualidades, entre artificial y natural, entre orgánico e inorgánico, entre vivo e inerte, entre el silencio y la música.



Figura 5. Julia Fabra, *Híbrido I*, (2017) Acuarela y lápices sobre papel, 50x70cm.



# EL RECURSO DE LOS SUEÑOS

Son muchos los estudios que demuestran el vínculo directo entre la capacidad de soñar y el proceso creativo en las personas:

“Se ha publicado en la revista *Proceedings of the National Academy of Sciences USA* [...] como el sueño, y en particular el sueño REM, ayuda a formar nuevas redes asociativas en el cerebro y útiles conexiones entre ideas sin relación, la clave para la creatividad”.<sup>2</sup>

“Según Sara Mednick, psiquiatra responsable de uno de los estudios, el sueño profundo ayudó a las personas a combinar sus ideas de forma novedosa y tener un rendimiento mayor en comparación de otros usuarios que no llegan a esta fase. Esto significó que la fase MOR (REM en inglés) mejoró la capacidad de los sujetos para detectar vínculos sobre conceptos que aparentemente no tienen conexión”.<sup>3</sup>

Pero a pesar de ser investigaciones relativamente recientes, hay muchos de los llamados *genios* actualmente, que ya se beneficiaban de esta idea. Stevenson dio luz a *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en una de sus recurrentes pesadillas, Kafka, escribió sus mejores obras en un estado de vigilia y sueño lúcido producido por una época de insomnio; a los que podemos añadir una larga lista: Lewis Carroll, Edgar Allan Poe...

Los surrealistas no fueron menos, rescataron esta fuente de creatividad y la combinaron con sus conocimientos sobre el psicoanálisis y el inconsciente gracias al ya mencionado médico neurólogo Sigmund Freud y al teórico psicoanalista francés Jacques Lacan.

También tomaron prestados los escritos de Platón para condensar sus dogmas:

“Platón en su texto mencionaba que hay dos maneras de fabricar imágenes, una a través de la copia de un modelo y la otra, que denomina simulacro, a través de *visiones que nacen a través de ellas mismas*, como los sueños, es decir, imágenes sin referentes o bien también imágenes que mantienen una falsa similitud con el modelo, según la lectura posterior que se hará de la distinción de Platón.” (Fanés, 2002 p.192)

---

2 <https://www.neurologia.com/noticia/1622/la-fase-rem-del-sueno-aumenta-los-procesos-creativos>

3 <https://www.elinvernaderocreativo.com/sonar-nos-hace-mas-creativos/>

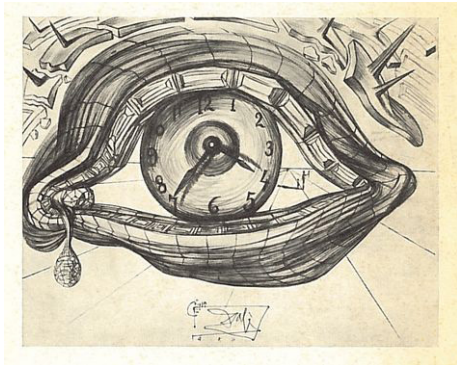


Figura 6. Dalí, dibujo de *Eye of time*.  
(Disponible en: <https://ghiroph.com/drawing-art-surrealism-and-eye-painting-on-pinterest/salvador-dali-sketch-google-search>)

Estas ideas impulsaron a los artistas a recrear las *visiones* de sus sueños, a unir esos conceptos y dar forma a sus imágenes oníricas. "En Dalí los simulacros son claramente las imágenes de los sueños, las imágenes surgidas del inconsciente, las ideas obsesivas, esto es, todo aquello que el pintor ahora ya no quiere extraer de la realidad sino imponer agresivamente, contundentemente, a esa realidad" (Fanés, 2002 p.193)

En mi trabajo esta experiencia sigue un proceso similar. Hay un análisis previo antes de convertirlo en obra. Primero parto de un sueño acabado de brotar, automáticamente escribo las palabras claves, luego en un pequeño cuaderno que tengo específicamente para este proyecto, plasmo directamente una de las escenas, imagen u objeto clave de la narración de mis sueños. Es un proceso muy similar al llevado a cabo por muchos surrealistas:

"Las pinturas oníricas se refieren a la naturaleza de los sueños a través de diversas formas. Algunas son recuerdos de un sueño realmente experimentado por el artista, una especie de representación pictórica del proceso onírico, donde el acto de pintar del cuadro funciona como relato de un sueño." (Bradley, 1999, p.35)

Sin embargo, solo contemplo este proceso como una investigación previa a lo que sería la obra definitiva.



Figura 7. Julia Fabra. Fragmento del cuaderno de sueños, (2019) A5.

Después de reunir suficientes dibujos, analizo qué los caracteriza, cuáles los puntos en común, qué obsesiones o deseos esconden, qué temores o fobias encubren... Es entonces, cuando extraigo lo significativo, el símbolo, para crear la obra.



# USO DEL SIMBOLISMO PARA COMPRENDER

El símbolo establece una relación de correspondencia que se identifica con algo de la realidad. Forma parte de la expresión del lenguaje humano y ha sido objeto de análisis, representación e interpretación a lo largo de la historia. Gran parte de este interés ha estado relacionado con la simbología de los sueños, que se vinculaba con las profecías, "visiones", pero sobre todo como portadores de una verdad oculta que concierne a la psique del mundo interno del soñador.

Pero entenderlos en el contexto onírico formula dos problemáticas. Como explica Cirlot en *Diccionario de símbolos* (1969), la primera es la amplitud de símbolos que hay y que habrá, por lo que debemos remontarlo a la esencia más básica del símbolo, así por ejemplo si este fuera un coche, habría que partir de la interpretación de un carro.

La segunda dificultad la explica así:

"Otro problema que no podemos silenciar es el siguiente: no todos los seres humanos se hallan al mismo nivel. [...] Ya Havelock Ellis indicó que los sueños extraordinarios corresponden sólo a las personalidades geniales y, según Jung, los propios primitivos hacen el distinguo, pues en la tribu de los elgony, en las selvas del Elgón, le explicaron que conocían dos clases de sueños: el sueño ordinario, del hombre sin importancia, y la «gran visión», por lo general exclusivo privilegio de los hombres relevantes. De ahí que teorías interpretativas de la materia simbólica hayan de resultar por entero distintas si se forjan: de la consulta de sueños de seres más o menos patológicos; de la relativa a personas normales; de la concerniente a personas extraordinarias, o a mitos colectivos."(p.33)

Cirlot establece una distinción entre los tipos de soñadores y que por lo tanto conlleva diferentes formas de interpretación. No es casualidad que aquellos *genios* de los que hablábamos en el apartado anterior tuvieran una gran actividad onírica, fueran poseedores de la «gran visión», y por ello sus sueños estuvieran cargados de una potente simbología que desencadenó su creatividad.

En cualquier caso, es el ámbito del concepto del símbolo, como elemento repetitivo y obsesivo, lo que lleva a los surrealistas a representarlos, para transmitir las percepciones del estado del sueño. "Las pinturas de Dalí y Magritte hacen uso de una gama restringida de motivos que reaparecen una y otra vez en cada nueva obra de estos artistas, casi al modo de sueños o pesadillas recurrentes." (Bradley, 1999, p.35)

Son estos símbolos recurrentes los que nos llenan de extrañeza y nos llevan a querer desentrañar cual es el vínculo que tienen con nuestro subconsciente. Freud vuelve a ser el sustento que nos cerciora de que la participación de estos símbolos en nuestros sueños tiene un significado. "*El durmiente imprudente*" de Magritte expresa confianza en el símbolo del sueño, en su habilidad para expresar la riqueza del mundo interior de la imaginación. El cuadro indica la aceptación de la noción freudiana de que, en los sueños, los objetos cotidianos se transforman en signos que significan algo y en núcleos de deseo y aflicción." (Bradley, 1999, p.37)

Todo lo anterior ratifica mi proceder creativo cuando, al analizar mi producción, descubro que el símbolo que se repite con mayor frecuencia, es sin duda el agua. Está presente muchas veces y de muchas formas. A veces me surmejo en ella, otras me ahoga y otras solo me rodea. Agua dulce o agua salada, lago, mar, río... no importa; con o sin recipiente, en forma de lluvia, sudor o lágrima, como sea, siempre está ahí.



Figura 8. Julia Fabra. boceto de *Club*. (2019) A5.



Figura 9. Julia Fabra, *Club* (2019). Pintura digital, 3508x2480 píxeles.

Esta es agua de mar y en este caso, sentía formar tan parte de ella como el propio pez. El resto de motivos que conforman la imagen surrealista, un sofá cómodo que me resulta familiar, un billar, un muro que explica que nos encontramos en un interior y un pez en situación extrañamente erótica; son motivos susceptibles igualmente de ser analizados pero utilizaremos el principal y recurrente, el agua. Así que este término es la clave que vamos descifrar, de nuevo, con el *Diccionario de símbolos* (1969) de Cirlot:

#### "AGUA

En general, en la India se considera a este elemento como el mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra. [...] Lo cual interpreta la psicología actual como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva).[...] La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida. [...] Como otra consecuencia, el nacimiento se encuentra normalmente expresado en los sueños mediante la intervención de las aguas (Freud, *Introduction à la psychanalyse*). La expresión mítica «surgido de las ondas» o «salvado de las aguas» simboliza la fecundidad y es una imagen metafórica del parto. Por otro lado, el agua es el elemento que mejor aparece como transitorio, entre el fuego y el aire de un lado -etéreos- y la solidez de la tierra. Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción. [...] Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado,

como si las vemos en su función mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje.”(p.81)

De aquí se pueden sacar dos lecturas, un significado general, y uno específico. Está claro que el agua hace referencia al tránsito entre vida y muerte y tiene un carácter originario de la existencia, como se retrata en *Caronte y el río Aqueronte* (fig.10). Sin embargo, de forma particular en imagen la surrealista *Club* (fig.9), el agua acaba por revelar la tensión oculta de todo lo que abarca y reviste esa agua y el estado en el que se encuentra, por lo que para llegar más a fondo habría que interpretar el resto de motivos de la composición



Figura 10. Gustave Doré,  
*Caronte y el río Aqueronte*  
(1861) Grabado. (Disponible  
en <https://boverijuancarlos-pintores.blogspot.com/p/grandes-dibujantes-y-grabadores.html>)

Pero resulta más relevante identificar otro motivo común entre las obras como es el de las plantas o la naturaleza en sí, que se encuentra presente en muchas imágenes. Dado que el simbolismo de "naturaleza", tiene una cualidades muy genéricas, procedemos a examinar el de "plantas":

"Imagen de la vida, expresan la manifestación del cosmos y la aparición primera de formas. Especialmente simbolizan el carácter «naciente» de la vida las plantas acuáticas. Las imágenes cósmicas se representan en la India emergiendo de una flor de loto. De otro, lado, el hombre, que se sabía próximo biológicamente a los animales, no pudo ocultarse que, en cambio, su posición erecta tenía más similitud a la del árbol, el arbusto y la misma hierba, que con la posición a ras de tierra del animal, con excepción de las celestes aves. Así, mientras el totemismo estableció relaciones entre los hombres y un determinado animal, la época astrobiológica presenta numerosas asimilaciones o conexiones de seres míticos y plantas. Particularmente, las vidas que han tenido un fin violento se suponen continuadas bajo formas de vegetación, en metamorfosis. Osiris, Attis, Adonis, entre tantas otras deidades se relacionan íntimamente con las plantas. Otro aspecto esencial de éstas es su ciclo anual, que patentiza el misterio de la muerte y la resurrección pudiéndose simbolizar por ellas (17). La fertilidad de los campos se ofrece como la imagen más poderosa de la fecundidad cósmica, material y espiritual." (Cirlot, 1969, p.556)





Figura 11. Julia Fabra. *Híbrido III* (2017). Acuarela y lápices sobre papel, 50x70cm.

Está claro que la conexión vida-muerte está totalmente implícita en las obras, ya sea en clave de agua o de plantas. Por otro lado, este símbolo nos aporta dos nuevas facetas, una, las plantas como comparación con el hombre por su posición erguida y su aspiración de elevación; y otra como elemento cíclico, la planta como muestra de la reencarnación del espíritu.

Otra conexión que no podemos obviar, es que en Híbridos III (fig.11), una de las piezas que forman la composición es ni más ni menos que un tarro, objeto que se suele utilizar para contener líquidos, como el agua, pero en lugar de eso contiene plantas, que por lo entendido en la anterior explicación del símbolo, podríamos comprenderlo como sinónimo del resurgir de la vida.



Figura 12. Julia Fabra, *Sírnete* (2018). Litografía 30x46cm

En esta litografía (fig.12) podemos encontrar otra forma del agua, contenida en otro tarro, una singular tetera, que cuando arroja el líquido por sus ojos, parece transformarla en algo volátil que termina por sufrir una transmutación en pájaro. También volvemos a ver pequeñas hojas brotar de largos tallos, la naturaleza vuelve a estar presente. *Sírvete*, condensa toda una serie de símbolos fundamentales de todo el proyecto.

Para acabar, Juan Eduardo Cirlot concluye que:

"Los símbolos oníricos no son, pues, en rigor, distintos de los míticos, religiosos, líricos o primitivos. Sólo que, entre los grandes arquetipos, se mezclan como submundo los residuos de imágenes de carácter existencial, que pueden carecer de significado simbólico, ser expresiones de lo fisiológico, simples recuerdos o poseer también simbolismo relacionado con el de las formas matrices y primarias de que proceden."(p.32)



# FORMAS DE CREACIÓN

Los procesos artísticos para realizar las obras han sido variados pero se pueden distinguir generalmente dos formas, una de un modo más intuitivo, que es bastante afín al método automático surrealista; la otra de manera más lúcida, que coincide con el otro método surrealista de plasmar las imágenes oníricas de manera totalmente consciente.

En el primer caso, esa forma de creación la he aplicado especialmente en la fotografía, ya que su carácter de inmediatez me facilita anticiparme, si quiero, a la lógica. Los surrealistas pensaban que la mano podía superar la velocidad de la razón y así crear de forma automática. Si el impulso que les llevaba a hacer esas obras podía evitar el uso de la consciencia, sin duda la vista puede anticiparse también al condicionamiento lógico.

Así, sirviéndome de la visión directa y la captura de la imagen con la cámara, genero mi forma intuitiva de crear. Esta se apoya en varios temas que ayudan a que se desenvuelva esa atmósfera de inconsciencia, que manifiesta el caos, el deambular, el azar y lo siniestro, dual y cambiante.

"La imagen poética, como diría después Breton, sería tanto más intensa cuanto más arbitraria, más absurda." (Solana, 2002, p.15)

Por otro lado, se contempla otro método de creación consciente, aunque de primeras hay un esbozo de forma automática de la imagen onírica, este es solo el punto de partida. El momento de ejecución es claro y conciso, las ideas se escogen y se plasman para evocar el estado del sueño. Esas ideas pueden llevarse a cualquier ámbito artístico, en el proyecto se extrapolan al objeto, como objeto surrealista, y al paisaje, como paisaje onírico.

A continuación vamos a definir con exactitud qué es eso del método, la forma de creación intuitiva y lúcida con sus respectivos desgloses de contenido.

## LA CREACIÓN INTUITIVA

Primero es necesario clarificar la diferencia entre intuición e instinto ya que son términos en continuo crecimiento por la necesidad del hombre de clarificar siempre nuestra parte más oculta. Estos términos se usan indistintamente a veces para referirnos a alguna actuación o pensamiento interno, que parecen irrumpir en nosotros, que se nos escapa a la razón y que por ello lo sentimos innato en el ser humano. Justo aquí radica la mayor diferencia: a pesar de que no proceden del análisis, sino de una forma inconsciente, el instinto está en todo ser vivo mientras que la intuición solo en nosotros.

Aunque si entendemos el instinto, no solo en términos biológicos sino también en filosóficos, vuelven a aproximarse:

"Jung dice que las "acciones instintivas" son aquellas en las que la conducta no obedece a un "motivo u objetivo completamente consciente". El término clave para la psicología de Jung en general, y para los instintos en particular, es inconsciente. Aunque puedo ser consciente de mi deseo sexual o de mi deseo de comer, estos deseos sólo en ocasiones brotan a la mente consciente, pero de alguna manera yacen latentes en el inconsciente y pueden moldear la conducta sin que seamos conscientes de ellos. [...] En la psicología de Jung, los instintos tienen una relación con la intuición a través de su concepto de los arquetipos. Jung sostiene que de la misma manera que los instintos determinan o regulan las acciones conscientes, hay algo que es responsable de la uniformidad y regularidad de nuestras percepciones; esto son los arquetipos, los cuales son modos instintivos de aprehender. Los arquetipos pueden verse también como formas o imágenes a priori de percibir (y también de intuir), a través de las cuales el mundo que percibimos toma una serie de patrones colectivos que conforman lo que llamamos la realidad humana. El instinto y los arquetipos conforman el "inconsciente colectivo". La intuición es lo que nos permite percibir lo que yace normalmente en el inconsciente, incluyendo los arquetipos. [...] Hay que mencionar que a diferencia del instinto que sólo impele a actuar, la intuición permite extraer información sumamente delicada e importante para entender el curso que lleva el mundo."<sup>4</sup>

Sin duda, ambas cosas están ligadas, pero es la intuición quien, con la suma de todas nuestras experiencias vividas, se encuentra en constante desarrollo. Nos muestra lo oculto en nosotros y al mismo tiempo conforma parte del "inconsciente colectivo", porque esa voz interna que me lleva al deambular, al azar, a la debilidad por lo caótico, a la percepción de lo siniestro, lo dual y lo cambiante, es probablemente, la misma voz que escucharon los surrealistas.

---

4 [https://pijamasurf.com/2018/04/cual\\_es\\_la\\_diferencia\\_entre\\_la\\_intuicion\\_y\\_el\\_instinto/](https://pijamasurf.com/2018/04/cual_es_la_diferencia_entre_la_intuicion_y_el_instinto/)

## EL DEAMBULAR Y EL AZAR

Hasta ahora parecía que formaba parte de un mundo de improbabilidades que se hacían probables a mi paso, cuando resulta, que todo este tiempo ha sido el "azar objetivo"<sup>5</sup>, mi disposición al encuentro con lo *maravilloso* o absurdo, lo que me ha provocado tan singulares situaciones.

"Es la aparición reveladora del azar lo que hace que el creador una su inconsciente al de los demás y al propio ritmo universal del existir. En ese momento la naturaleza se revela, *aparece* y ese *aparecer* es el arte. El arte en sí mismo. El arte reducido al proceso de la experiencia estética." (Carmona, 2002, 273)

Pero este azar, no llega así como así; cuando me encuentro ante tales situaciones *maravillosas*, surrealistas, es porque he salido a caminar, normalmente sin ningún rumbo fijo, salgo a deambular:

"Pero el entusiasmo no surgía de improviso. El sentimiento entusiástico poseía su propio ritual de elaboración. Los poetas surrealistas llegaban al *estado de gracia* -y al encuentro del *azar objetivo* y lo *maravilloso*- deambulando por el territorio del subconsciente en que se había convertido la ciudad. Para los surrealistas, los poetas eran, ante todo, gente que se paseaba animada por el sentimiento de embriaguez que proporciona la disponibilidad de espíritu." (Carmona, 2002, p.271)

Pero al igual que para los artistas Alberto y Palencia, la ciudad, normalmente, me sitúa en un territorio de conciencia y racionalidad. Así que adentrarme en sus límites y lugares perdidos es el camino para llegar al *estado de gracia* y captar lo que el inconsciente pide.

"Para Alberto y Palencia entrar en el campo era entrar en el territorio del *estado de gracia*. De hecho, Bretón explicaba en *Les vases communicants* que el poeta cuya actividad se haya dominada por el afán de exploración es quien resolverá finalmente la vieja antinomia entre el conocimiento racional y el conocimiento intuitivo. Y fue a través de su caminar en el agro como Alberto y Palencia llegaron a un planteamiento relacionable con lo expuesto con Breton. El caminar con disponibilidad de espíritu hace surgir la *videncia poética*, la iluminación inspirada e inspiradora, la verdadera experiencia estética." (Carmona, 2002, p.271)

---

5 (hasard objectif) es uno de los conceptos fundamentales del surrealismo. La expresión procede de Engels, pero André Breton, teórico del movimiento, le dio un sentido peculiar. Designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Así, uno está pensando en determinada persona y de repente, al cruzar una esquina, topa con ella. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas. El psiquiatra Carl Jung, en sus últimos escritos, estudió también este fenómeno y lo denominó fenómeno de sincronicidad. (Azar objetivo. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Azar\\_objetivo](https://es.wikipedia.org/wiki/Azar_objetivo))





Figura 13. *Ruido y chispas*. (2017) Fotografía digital, 1200x800 píxeles.

Pero como bien explica Carmona (Escuela de Vallecas, 2002), en ese momento de espera del fortunio azaroso, la espera no es un estado pasivo, no es un *satori*<sup>6</sup>, sino que la espera es un momento de actividad, de escucha del mundo, aclaró Bretón en *L'Amour fou*. También se contempla la necesidad de una espera mental propicia a la iluminación. Renunciando a la lógica y entregados al poder sensorial, mediante una *espera activa*, se presiente que algo ocurrirá, pues estamos predispuesto a ello, comunican Éluard y Breton en *L'Immaculée Conception*

Una historia del *azar objetivo* y del *deambular* de Alberto y Palencia, cuenta que encontrándose en uno de sus lugares considerado mas poéticos, en el campo cerca de un arroyo, empezó a diluviar, y cuando los rayos del Sol comenzaban a asomar, una liebre apareció corriendo y fue el momento de inspiración total que sus ojos captaron. Al igual que ellos, estando yo en mi azotea en una noche de calma y de luna casi llena, subí a contemplarla, llevaba la cámara, porque sentía que esa noche estaba más bonita de lo habitual y en el momento en que me dispuse a hacer una foto de larga exposición, unos fuegos artificiales salieron de la nada, robando todo protagonismo de la imagen y quedando inmortalizados. Fue impactante, ensordecedor y maravilloso. De forma instintiva, se había creado una imagen automática que conforma un paisaje abstracto de esa noche. Una rareza entre el resto de trabajos que dan forma a este proyecto.

6 Satori es un momento de no-mente y de presencia total, término japonés que designa la iluminación en el budismo zen. (Satori. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Satori>)



"No es por tanto, el aspecto físico del lugar lo que lo hace poético, sino lo que el caminante, en su expectativa, intuye de él. [...] Frente a la evidencia, frente a lo aparente, como la revelación va a producirse, se opera de antemano un cambio en la percepción del lugar que no es otra cosa que la apertura de la hiper consciencia -o del inconsciente- del caminante: la entrada en el *estado de gracia*." (Carmona, 2002 p.275)



Figura 14. Kyle Thompson, *Untitled* (2016). Fotografía digital, 1050x700 píxeles. (Disponible en: <http://www.kylethompsonphotography.com/fine-art>)

Kyle Thompson es un artista actual que para recrear sus fotografías de aspecto onírico y misterioso, se dedica a caminar entre los bosques, entre ruinas y sitios desolados, para calmar su ansiedad social, y entre paso y paso, encontrarse en el *estado de gracia*.

"Según Bretón, entre los surrealistas se produjo un clima mental en el que el afán de vagar se llevaba hasta sus límites extremos. Se dio libre curso a una búsqueda ininterrumpida: se trataba de ver, de poner de relieve lo que se ocultaba tras las apariencias de tal modo que el *encuentro imprevisto* indicaba la culminación de esa búsqueda." (Sebbag, 2002, p.80)

## CAOS

El caos no es más que la confusión que provoca el estado alterado de las cosas.

Cuando miro todas mis fotografías, a simple vista, en lo estético las hay muy dispares y sin embargo todas me parecen conducir a lo mismo, como si formaran parte de una historia, una historia extraña y caótica. Se muestra una obsesión por lo que envuelve, atrapa y desconcierta, ¿y que hay más confuso y desconcertante que el encuentro entre una paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección? Está claro que este, es un tema altamente surrealista. Así lo expone perfectamente Guigon, en el apartado "André Masson, lo imprevisible y lo secreto", de *El surrealismo y sus imágenes* (2002):

"Todos los cuadros de Masson dejan patente su obsesión por especies de caos visuales. Como todo lo que tiene algo de caótico, ejerce una fascinación sobre la mirada. Uno tiene la impresión, una vez más, de verse abocado a replantearse la parte de un enigma que conlleva la sensibilidad. Uno se vuelve atento a lo que causa cierto desconcierto a la vista. ¿No constituye esta experiencia del desconcierto y el enigma un nuevo impulso para el pensamiento? ¿No es mediante tales experiencias, artísticas o cotidianas, como la imaginación toma un nuevo impulso y como se presentan ante nosotros, fantasmalmente, los objetos que nos obsesionan al principio solo de forma inconsciente? La imaginación del pintor sigue el movimiento de la vida misma y no parece en ningún momento que el artista desee detener este movimiento vital del pensamiento. No busca conocer de ningún modo el funcionamiento del pensamiento. Todo su esfuerzo consiste en impregnar los pensamientos y las ensoñaciones de incesantes impulsos, de modo que cada uno de nosotros, al seguir este movimiento, sepa algo más sobre su propio bestiario y sus paisajes interiores." (p.132)

Ese caos, ese desconcierto, son engranajes que ponen en marcha la imaginación y manifiestan las obsesiones de nuestro inconsciente. Sin duda es un gran trabajo introspectivo el que se lleva a cabo.

Las fotografías parecen mostrar un momento exacto como si fueran fotogramas de un vídeo. Esas escenas, antes de mostrarse caóticas tendrían un orden en sus motivos, que por alguna extraña y desconocida circunstancia se transformaron, como sucede en los sueños.

Al realizarlas, estoy invirtiendo uno de los procesos de desarrollo de la pintura surrealista pero con el mismo fin:

"En la pintura onírica, la imagen se decidía conscientemente y se pintaba de manera realista. Con el fin de "fotografiar" imágenes "de irracionalidad concreta", que evocaran el estado del sueño..." (Bradley, 1999, p.33)

Capto la fotografía intuitivamente basándome en el deambular y el azar, y esta, me da una imagen del inconsciente y me muestra lo obsesivo y caótico; es decir, parto de una forma más automática e inconsciente, parto del instinto, mientras que en este caso los surrealistas partían de la consciencia; pero al fin y al cabo con la misma intención: evocar las características de ese mundo interno.

Ambas fotografías, aun estando compuestas por formas figurativas rozan lo abstracto; el desorden, las aglomeraciones, dificultan a la vista la identificación de las cosas, especialmente en *ResiDual* (fig.16); que además como su nombre indica pone al descubierto la contraposición de las piezas de deshecho e inorgánicas que hay con el lugar natural en el que se encuentra, de tierra, lodo y agua.

Figura 15. Julia Fabra. *Desorientación* (2017). Fotografía digital, 4608x3072 píxeles

Figura 16. Julia Fabra. *ResiDual* (2017). Fotografía digital, 450x3040 píxeles.







## LO DUAL, LO SINIESTRO Y EL CAMBIO

Otros temas que comparto con los surrealistas son las contraposiciones, la dualidad de las cosas, la atmósfera de lo siniestro y extraño, y los procesos de transformaciones, cambios y paso del tiempo.

Como ya se ha mencionado, las pinturas, objetos y en general el arte surrealista, lo conforman elementos cotidianos que sufren metamorfosis.

"Freud se queda atrapado en la aporía implícita de la palabra *heimlich*, que implica cierta familiaridad, que evoca el bienestar y lo confortable, si bien, al tiempo reconduce al misterio, a lo oculto, en especial a lo incierto. Lugares en los cuales creemos haber estado antes, dice Freud. [...] De este modo, Freud concluye que lo *unheimlich*, en castellano traducido por *siniestro*, no es en absoluto algo que habita fuera de nuestro ámbito: es el horror, el sobresalto que nos causan las cosas más familiares, que, de pronto, al convertirse en extrañas, nos sobresaltan." (De Diego, 2002, p.153)

Lo siniestro ha sido provocado por el cambio. El cambio hace que lo conocido adquiera una forma desconocida, y lo desconocido asusta, sobresalta.

Respecto a las antítesis, se nos presenta esta dualidad antropológica en el pensamiento de Bataille:

"En el lenguaje de las imágenes, la posición de Bataille se expresa de un modo nítido en la comparación entre la planta y el hombre: ambos comparten el impulso de elevación. Pero lo que habitualmente no suele reconocerse es su común tendencia hacia lo bajo: «una planta dirige unas raíces de aspecto obscuro al interior del suelo para asimilar la podredumbre de las materias orgánicas y un hombre experimenta, en contradicción con la moral formal, unos impulsos que le atraen hacia lo inferior, situándole en abierto antagonismo con toda elevación de espíritu»." (Jiménez, 2002, p.247)

Esta idea sumerge al hombre en una traición por parte de su propia psique que con sus pulsiones, deseos y obsesiones, lo hunde en contraposición con su otra idea de elevación. Casi *grosso modo* podríamos hacer dos columnas, una en la que la parte consciente del ser humano quiere la elevación de su espíritu y la parte contraria con el deseo del inconsciente.

En la fotografía (fig.17) se narra de igual forma, dos fuerzas en contradicción. Lo inerte y lo vivo, lo natural y lo artificial, lo etéreo y lo material. Y sin duda, otro asunto que muestra es la muerte, que sin que haya ninguna imagen explícita de ella, está brutalmente representada. De ahí el título *Dos veces inerte*, pues aun siendo un coche, algo que de por sí no tiene vida, parece morir.



Figura 17. Julia Fabra. *Dos veces inerte* (2017). Fotografía digital, 4608x3072 píxeles.

Las dos fotografías siguientes son de Kyle Thompson, que siguiendo la misma línea de misterio y ensoñaciones, nos muestra también, lo siniestro de lo familiar. Brazos humanos aglomerados, el resto ( si es que hay resto) sumergido en lo que parece un lago, que desde luego, no incita a darse un baño relajado.(Fig.18)

En la fig.19 una habitación vacía y que diría que está abandonada totalmente si no fuera porque unas piernas irrumpen de golpe de manera violenta, rompiendo el techo y sobresaltándonos.



Figura 18. Kyle Thompson. *Untitled* (2013). Fotografía digital, 1019x700 píxeles. (Disponible en: <http://www.kylethompsonphotography.com/fine-art>)



Figura 19. Kyle Thompson. *Untitled* (2017). Fotografía digital, 150x700 Píxeles. (Disponible en: <http://www.kylethompsonphotography.com/fine-art>)

"La violencia y la crueldad son alegorías y el tiempo humano es aquel en el que nos enfrentamos a la fatalidad del destino. Y esta violencia no puede ser considerada como el mero desplazamiento metafórico de violencias reales: se trata a la imagen como a un cadáver, se desea matar lo visible del cuadro; éste es concebido como si fuera un organismo que se ofreciera a sí mismo, despedazado por una mirada afilada. Es reconstruido mentalmente. Unas veces predomina la violencia, otras una especie de abandono; unas veces se desarticula lo visible, otras se reduce hasta lo informe, lo que también representa un atropello. Quizás en el fondo toda obra de arte esté vinculada a la muerte." Aquí Guigon (2002, p.141), añade una frase de Henri Michaux que afirma que: "Escribir, escribir... de algún modo es matar". Frase que luego Guigon reinterpreta: "Se podría añadir: pintar, dibujar, grabar...: de algún modo es matar". (p.141) A lo que añade tajante y concisa, "Observar y fotografiar... de algún modo, es matar".



## LA CREACIÓN LÚCIDA

La forma de creación lúcida parte de la consciencia.

“La lucidez suele asociarse a la capacidad intelectual, de análisis o de reflexión que tiene una persona.[...] Lucidez, por otra parte, es la coherencia o la conciencia.”<sup>7</sup>

Esto conlleva un estado más activo e incluso agresivo ante el proceso de creación de la obra; has tenido un sueño, casi de forma automática lo plasmas en un cuaderno para luego dedicarte a diseccionar, elegir, descartar, asimilar, amputar, destruir y/o reformular, todo el contenido de la imagen. Es esta “actitud lúcida”, la que da origen a las representaciones plásticas del sueño.

“[...]destacar la importancia del carácter visual del sueño. Y, en relación con ello, no concebir de manera ingenua o reductiva la vía por la que el sueño se hace presente en el universo plástico surrealista. [...] en «¿Qué es el surrealismo?», un texto escrito en 1934 (Max Ernst), rechaza la ingenua y tópica afirmación, demasiado habitual incluso hoy mismo, de que los artistas surrealistas «copian» sus sueños en sus obras. Representar plásticamente un sueño no significa sin más copiarlo, la utilización de los materiales oníricos en las artes demanda un proceso de transcripción, de elaboración secundaria de los mismos.”<sup>8</sup>

Por eso, como anteriormente se ha comentado, el cuaderno de sueños solo es un medio del que partir y crear, además de tener en cuenta ese “proceso de transcripción”, en el que se hace una lectura del sueño a través de los símbolos característicos como ya vimos en los ejemplos de “agua” y “planta”.

Con este método planteo las esculturas como objetos surrealistas y compongo paisajes oníricos.

## EL OBJETO SURREALISTA

“El objeto, como el sueño libera al individuo de sus escrúpulos paralizantes y le permite franquear los obstáculos que antes creía insuperables.” (Sebbag, 2002, p.65) Los surrealistas se sirvieron de los objetos cotidianos para, transformarlos, desmontarlos y recomponerlos y así, descontextualizarlos. De esta forma el objeto es desvinculado de su uso habitual, queda inútil y obliga al espectador a contemplarlo de otro modo.

---

7 <https://definicion.de/lucidez/>

8 <http://www.inmaterial.com/jjimenez/surrealismo3.htm>



La relación del artista con su creación se sostiene en una forma de fetichismo. El fetiche como objeto surrealista, es una idea compleja que se encuentra en un lugar difuso en la frontera entre sueño y realidad, imaginación y experiencia, como nos cuenta Fiona Bradley en *Surrealismo* (1999) y que continua aclarando así:

“Un fetiche es, tanto un objeto que se cree que posee un poder mágico, como un objeto que ha adquirido una significación erótica excepcional para un individuo particular. [...] Breton raramente usó el término pero sí lo hizo en el contexto del objeto surrealista, que Dalí también describió en términos fetichistas, como un mecanismo que permitía a la gente tocar y manipular sus «fobias, manías, sentimientos y deseos».” (p.44)

El objeto, materializa, da forma a esas ideas y elementos abstractos de los sueños. Hace de nexo entre un mundo y otro dando la posibilidad a los sentidos de establecer contacto con nuestro componente obsesivo.

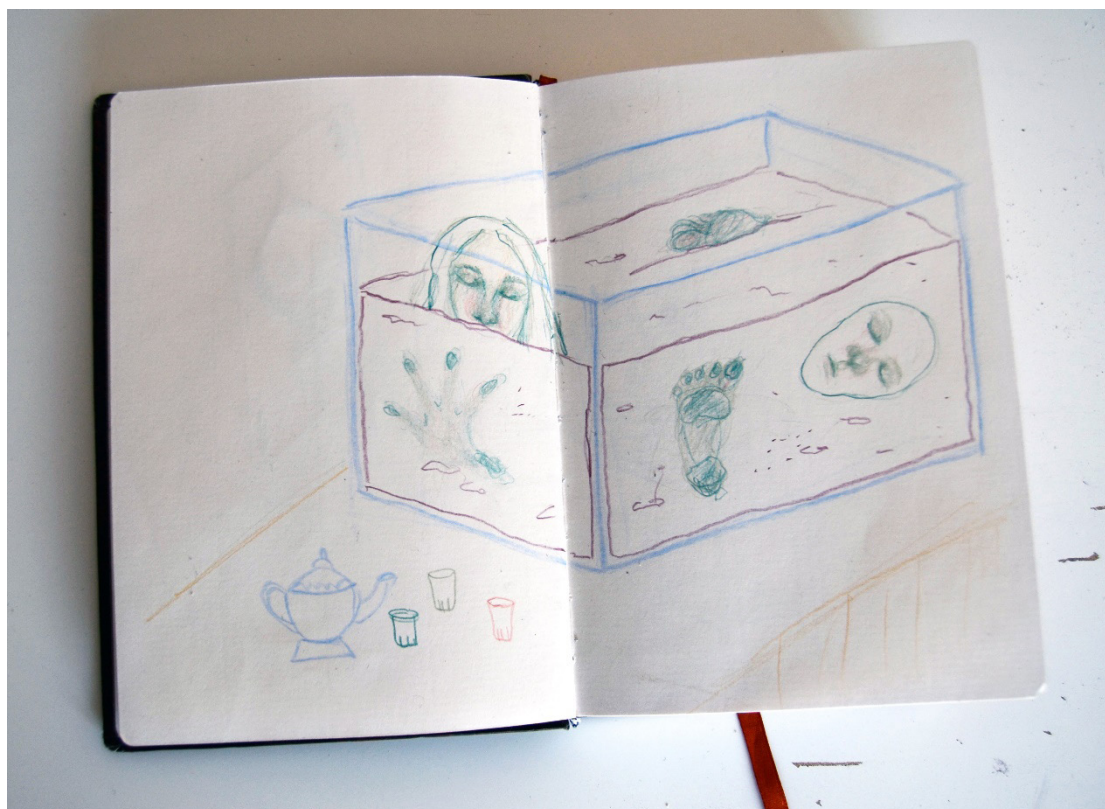


Figura 20. Julia Fabra, fragmento del cuaderno de sueños, (2019) A5.

Uno de los motivos claves y recurrentes en mis sueños, son las teteras. Durante mi aprendizaje en las diferentes asignaturas de la carrera, he aprovechado las oportunidades posibles para volcar este contenido onírico en mi objeto fetiche y hacerlo tangible. Por supuesto, teniendo en cuenta que se trata de un objeto surrealista, la funcionalidad queda al margen y el aspecto de extrañeza, la mezcla de elementos, es lo que prima. Estos objetos hechos esculturas, distan mucho entre sí, tanto en materiales como en tamaño, forma y color. Pero tienen en común dos ingredientes, el objeto de tetera y las formas antropomórficas. Fiona Bradley nos cuenta sobre estas metamorfosis del objeto, en este caso, refiriéndose al artista René Magritte:

"La noción de considerar los objetos como cosas que no son de fiar es, por supuesto, de importancia crucial dentro del surrealismo. Lo maravilloso, el sueño y el inconsciente son todos ellos lugares de una metamorfosis incipiente donde los objetos, símbolos de deseos irracionales, se someten a una mutación repentina." (Bradley, 1999, p.41)

La contemplamos (fig.21) pero ella a nosotros no, y viéndola, observando detenidamente sus formas, algo nos horroriza. Aquí esta de nuevo, lo familiar se hace extraño y desconocido, lo que entendemos como rostro, está incompleto, lo que sabemos que es una tetera, queda inservible. Las grietas no hacen otra cosa que poner en pie la idea de fragilidad de ambos elementos, el objeto cerámico y la persona.

Figura 21. Julia Fabra, *Tetera I* (2018). Cerámica, 21x15,5x27.







## PAISAJES ONÍRICOS

La pintura surrealista onírica evoca la naturaleza del sueño de diferentes formas. Como ya se ha comentado, a veces se plasma tal cual el recuerdo de un sueño o parte de él, otras hacemos uso de los motivos que aparecen para aludir al estado del sueño.

"Dalí trata de simular las condiciones del sueño. En lugar de pintar un sueño en particular, el pintor catalán investiga cómo es el acto de soñar: qué se siente al encontrarte de repente en medio de un mundo regido por las reglas sin sentido del sueño." (Bradley, 1999, p.36)



Figura 22. Julia Fabra.  
*Paisaje* (2018). Grabado,  
22x32 cm.



Cuando prestamos atención a esta imagen (fig.22), nos crea un ligero desconcierto, lo que parece un río se mezcla con el cielo y traiciona nuestra percepción del espacio, el maestro de estas ilusiones es sin duda Magritte. Es la clave de las incesantes transformaciones de los lugares oníricos.

Este *Paisaje* nos recuerda a un cuento, parece un fragmento sacado de una historia, como esas que narra Disney con objetos animados y mundos mágicos. Sin embargo aquí los protagonistas no parecen sentirse de cine, porque la película se muestra oscura y funesta.

En otras ocasiones, el sueño me ha ofrecido una imagen tan clara y nítida, que su representación, queda plasmada en su forma más pura, sin alterar la composición.

"La vinculación de la imagen con el sueño es crucial, porque soñar es una actividad eminentemente plástica, visual: soñamos con los ojos, vemos lo que soñamos. El sueño, la imagen, como componentes centrales de la vida. Ésta no puede quedar reducida, sin más, a "la realidad" que nos limita y coarta, a un mundo "mal hecho". No se puede renunciar a soñar, a ir más allá. Vivir es soñar."<sup>9</sup>

---

9 <http://www.inmaterial.com/jjimenez/surrealismo3.htm>

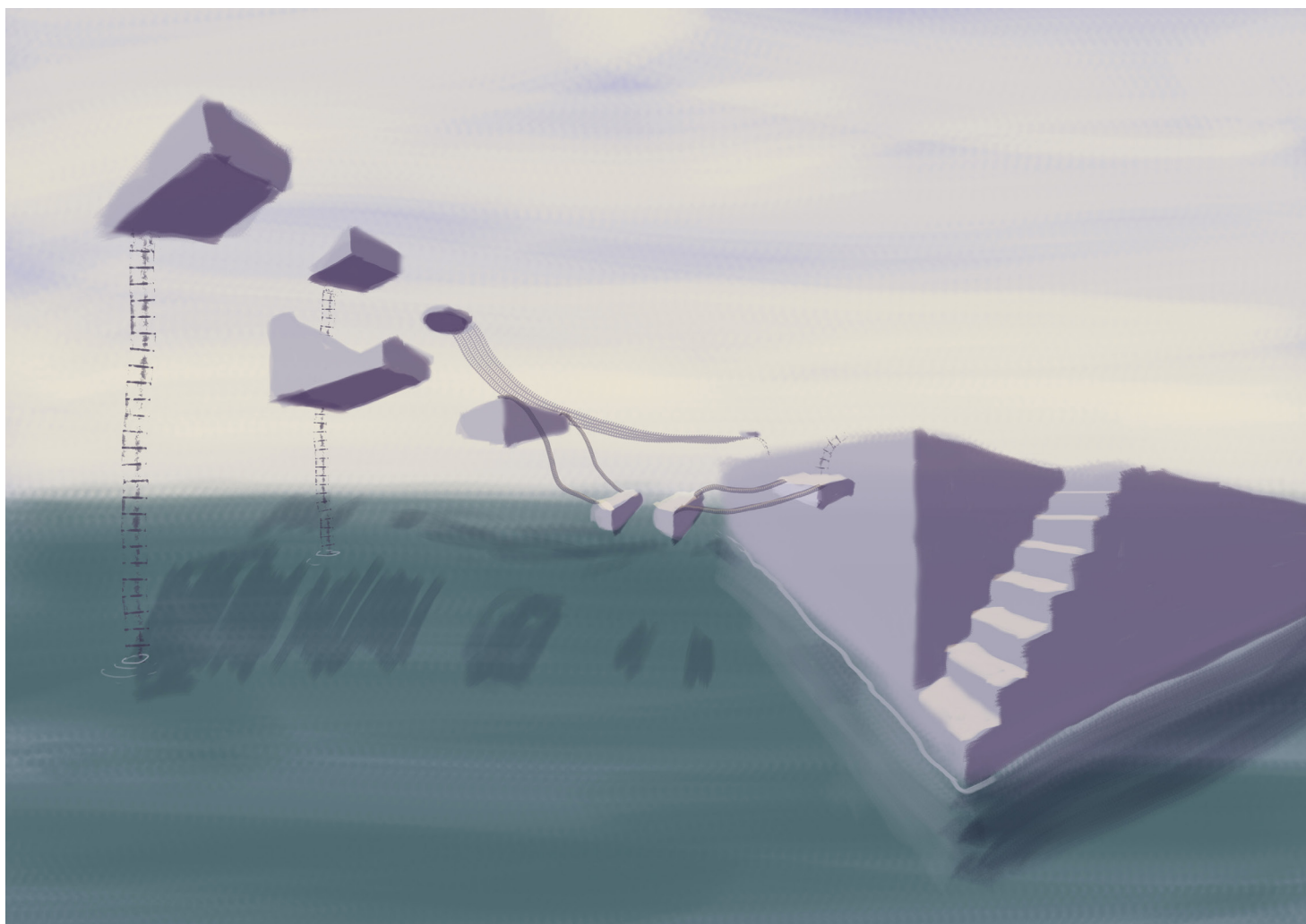


Figura 23. Julia Fabra. *Puentes* (2019). Pintura digital, 3508x2480 píxeles.

*Puentes* (fig.23) es un ejemplo de cómo una "visión onírica" puede abarcar con exactitud una clara imagen mental, como si de otro mundo se tratase, con sus propias normas y leyes. Recuerdo verlo perfectamente, los bloques de cemento flotando como pompas de jabón, las escaleras comunicando el cielo y el mar, no había sol, pero sí sombras y luces, no había nadie, ni si quiera yo, pero podía verlo todo.





# DOSIER



Detalle de figura 21. Julia Fabra. *Tetera I* (2018). Cerámica, 21x15,5x27

Las fig. 21, 24 y 25, forman la serie *Teteras*, realizadas en las diferentes asignaturas de escultura en el último curso de la carrera. Cada una está en relación con algún sueño previo a su creación, ya que este objeto es recurrente en mis sueños. Las tres tienen dos aspectos comunes, lo humano y el objeto recipiente como tetera. En la fig. 21 están los rasgos de la cara, en *Tetera II* las extremidades del cuerpo y en *Tetera III* la parte superior del torso. Quizás esta última sea la más misteriosa, por su aspecto ligeramente desfigurado, por la capacidad de abrirse desde un hombro hasta el codo, desmembrando la pieza, haciendo más visible su cualidad de híbrido entre objeto y humano.

Las tres están huecas, creadas con la capacidad de contener, pero están vacías, son recipientes sin contenido, solo en la fig. 24 se advierten restos de haber poseído algún líquido tiempo atrás.

Figura 24. Julia Fabra. *Tetera II* (2018). Escayola y cristal, 25x26x70 cm.

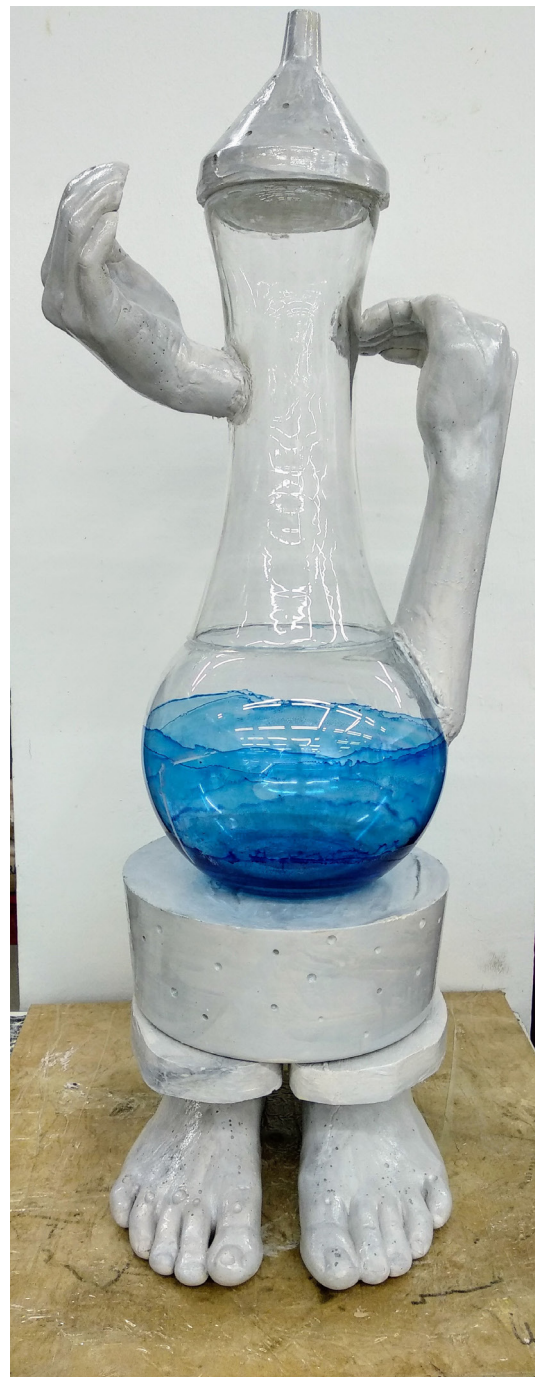


Figura 25. Julia Fabra. *Tetera III*, 2019. Bronce, 15x13x23 cm.







De nuevo las extremidades humanas asoman, esta vez salen de una jaula, pero no de adentro, sino que están por afuera. La jaula está cerrada, de ahí solo escapan las hojas de pequeñas plantas. Estas, también están bajo los pies, y, observando que además se extienden por las piernas, se podría decir que parecen querer unirse, crecer y envolver todo lo que les rodea.

Figura 26. Julia Fabra. *Híbrido IV* (2017). Acuarela y lápices sobre papel, 35x70cm.



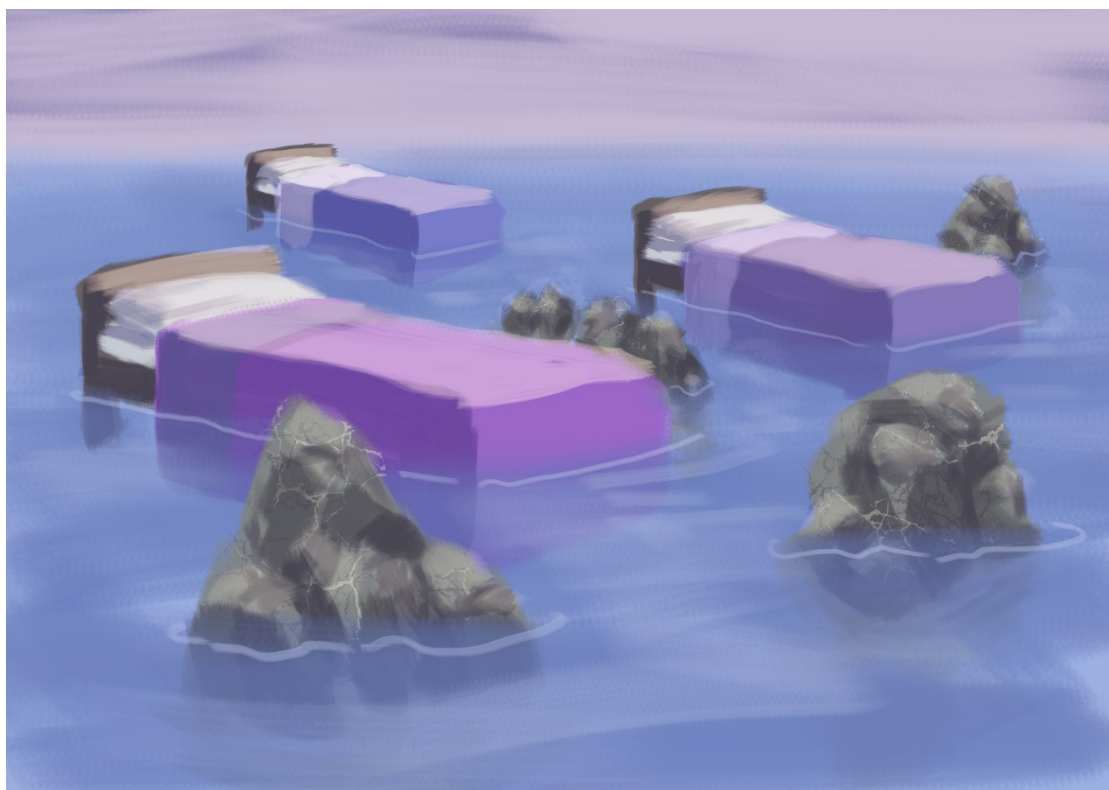


Figura 27. Julia Fabra. *Habitación* (2019). Pintura digital, 3508x2480 píxeles.

En este caso es el agua el motivo que rodea a los integrantes de esta composición. Rocas y camas en el mar en un día nublado, nos sitúan en una habitación extraña y siniestra, que además de ver, casi podemos tocar. Hay un juego de sensaciones táctiles, la suavidad de unas sábanas, las aspereza de una piedra y la humedad del agua.

# CONCLUSIONES

Como resultado del análisis de la obra, hemos descubierto que comparte muchas características formales y métodos de creación del surrealismo. Imágenes figurativas y realistas hechas de un modo lúcido y consciente, otras, también figurativas, pero de aspecto más abstracto generadas de manera automática, intuitivamente.

También el contenido de la obra resulta revelador. La naturaleza, los objetos recipientes, el agua, el caos, las formas humanas, lo animal, lo siniestro, las metamorfosis, las incesantes dualidades... se hallan entre dos extremos y parece que todo lleva implícito la vida y la muerte. Estas asociaciones son posibles gracias a la información extraída del subconsciente.

Además, se ha puesto en pie el valor de los sueños como fuente de creatividad. Aunque ya muchos artistas de manera inconsciente bebían de esta idea, ahora podemos incorporarla como fórmula para la inspiración. Sin embargo, este atlas del inconsciente que se crea, no solo pretende reflejar el mundo interior del soñador, sino que manifiesta y muestra ante él, inquietudes, traumas, obsesiones y deseos reprimidos. Esto lo convierte en una herramienta de autoconocimiento y de alguna forma, en un medio sanador que da la posibilidad de poner en imágenes lo que no se consigue expresar con palabras, que ayuda a disipar los "monstruos" de la mente.

Cabe destacar el hecho de haber podido enmarcar la obra en un ámbito teórico y artístico, al contrastarla con toda la documentación encontrada y contemplarla desde otra perspectiva. Ahora corresponde continuar con lo aprendido y seguir haciendo consciente lo inconsciente.

# BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Bonet, J. (2002). *El surrealismo y sus imágenes* . Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Bradley, F. (1999). *Surrealismo* . Madrid: Encuentro.

Breton, A. (1974). *Manifiestos del surrealismo* ([2a ed.]). Madrid: Guadarrama.

Cirlot, J. (1968). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

De Botton, A., & Armstrong, J. (2014). *El arte como terapia* . London: Phaidon.

Jiménez, J., Ades, D., & Sebbag, G. (2013). *El surrealismo y el sueño : [exposición], Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, del 8 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014* . Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

Useda Miranda, E. (2012). *Surrealismo : vasos comunicantes* . Madrid: El Viso ; México.

## FUENTES DIGITALES

Azar objetivo. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Azar\\_objetivo](https://es.wikipedia.org/wiki/Azar_objetivo)

Celdrán, H. (2013). Los objetos que los surrealistas creaban para combatir la lógica. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/1963654/0/surrealismo/objetos-escultura/exposicion/>

Conde de Lautréamont. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Conde\\_de\\_Lautr%C3%A9amont](https://es.wikipedia.org/wiki/Conde_de_Lautr%C3%A9amont)

¿Cuál es la diferencia entre la intuición y el instinto?. (2018). Disponible en: [https://pijamasurf.com/2018/04/cual\\_es\\_la\\_diferencia\\_entre\\_la\\_intuicion\\_y\\_el\\_instinto/](https://pijamasurf.com/2018/04/cual_es_la_diferencia_entre_la_intuicion_y_el_instinto/)

Diferencia entre Instinto e Intuición y Presentimiento. Disponible en: [https://historiaybiografias.com/el\\_instinto/](https://historiaybiografias.com/el_instinto/)

El espectro del sex-appeal | Colección | Obra de Salvador Dalí | Fundació Gala - Salvador

Dalí. (2014). Disponible en: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/143/el-espectro-del-sex-appeal>

El objeto surrealista | arthistoria.com. Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/el-objeto-surrealista>

Jiménez, J. El surrealismo y el sueño. Disponible en: <http://www.inmaterial.com/jjimenez/surrealismo3.htm>

La Escuela de Vallecas. Disponible en: <http://win.memcat.org/creditsv/cv8artis/alberto/escuela.html>

Pérez, J., & Merino, M. (2011). Definición de lucidez — Disponible en: <https://definicion.de/lucidez/>

S.L.U. (2009). La fase REM del sueño aumenta los procesos creativos : Neurología.com. Disponible en: <https://www.neurologia.com/noticia/1622/la-fase-rem-del-sueno-aumenta-los-procesos-creativos>

Sabater, V. (2018). Disponible en: <https://lamenteesmaravillosa.com/intuicion-e-instinto-capacidades/>

Satori. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Satori>

Soñar nos hace más creativos - El invernadero creativo. (2014). Disponible en: <https://www.elinvernaderocreativo.com/sonar-nos-hace-mas-creativos/>

Surrealismo. Disponible en: <https://historia-arte.com/movimientos/surrealismo>

Thompson, K. Biography - Kyle Thompson. Disponible en: <http://www.kylethompsonphotography.com/biography>



